

Mohay Miklós

Motívum és harmónia Liszt *Via crucis*-ában

Via crucis. Keresztút. Jézus szenvedéstörténete, amely nagyon sajátos módon jelenik meg a különböző zeneművekben.

Mohay Miklós (Budapest) a LFZE Zenetudományi és Zeneelméleti Tanszékének habilitált egyetemi docense, a zeneelmélet szakirány vezetője.

A keresztút: elmélkedő imádság, amelyben a hívők egyedül vagy közösségben felidéznek Jézus Krisztus szenvedésének eseményeit. A keresztút igen fontos a hívőknek — katolikus templomból ma már nem hiányozhat képi vagy figurális ábrázolása. A keresztút járásának jellemző napja a péntek, különösen a nagyböjt péntekjei.

A hagyomány szerint — ezt egyházi források erősítik meg — már a tanítványok is meglátogatták azokat a szent helyeket, amelyeket Jézus maga végigjárt. Ez Jeruzsálemben egy kb. fél kilométer hosszú útszakasz, ennek az útnak különböző állomásain álltak meg imádkozni, ezért ezek kultikus helyekké váltak. A rendszeres keresztútjárás csak a XIV. században kezdődött el, akkoriban zarándokcsoportok kezdték látogatni a jeruzsálemi szent helyeket, és Pilátus házatól egészen a Golgotáig imádkozva követték Jézus szenvedésének állomásait. Ez volt a *Via dolorosa*, a fájdalmak útja vagy a *Via crucis*, a kereszt útja.

A mai 14 stációs forma csak a XVIII. században honosodott meg. Az állomások számát, a keresztutak felállításának helyét, körülményeit és az ájtatosság módjait XII. Kelemen pápa szabályozta és egységesítette egy 1731-ben kelt rendeletében. Manapság gyakori, hogy tizenötödikként a Feltámadás stációját illesztik a végére.¹

Liszt a *Via crucis* előszavában² a darabot „az elhunytak lelkének szentelt” elmélkedésként mutatja be:

A hívők minden egyes kép előtt, hol egyesével, hol a szavakon megosztva, kis csoportokban elmondják az odaillő imákat. Ezt az elmélkedési gyakorlatot a pap meghatározott napra és órára rögzítette, és a hívőket ő maga vezeti. Az előző esetben az orgona mellőzhető, akár csak olyan helyeken, ahol a stációk a szabadban találhatóak, mint például a római San Pietro in Montorio temploma esetében. Könnyen érthető, hogy e megejtő nagypénteki áhítat egykor a római Colosseum falai között bizonyult a legmegragadóbbnak, azon a helyen, melynek földje a mártírok vérének itta be.

¹ A 2000., jubileumi évre a Vatikán önálló, 14 stációból álló elmélkedést állított össze a keresztút mintájára *Via lucis* (a Fény útja) elnevezéssel. Szövege magyarul először az *Új Ember* 1999. október 31-i számában jelent meg.

² Liszt: *Via crucis*. Carus Verlag, Stuttgart 1978. 8.

Talán egy napon [...] lehetővé válik egy jókora hordozható harmónium beszerzése is, az ott felcsendülő ének kíséretére. Boldog lennék, ha egy nap ott, a Colosseumban hallhatnám e hangokat, melyek azonban csupán gyenge visszhangjai ama érzéseknek, amelyek eltöltöttek, amikor térdre esve a jámbor menet közben nemegyszer e szavakat ismételttem: O! Crux Ave! Spes unica!

A Liszt által idézett sor a virágvasárnapi zsolozsma *Vexilla regis* kezdetű himnuszából való.

Liszt egyházi alkotásai fontos szerepet töltenek be az életműben, ugyanakkor a kórusok repertoárjában kevés szerep jut nekik. Ha lehet valamely művére azt mondani, hogy ritkán adják elő, akkor a *Via crucis* éppen ilyen, talán rendkívül különleges műfaja miatt is. Hangszerkíséretes egyházi mű, passió-oratóriumnak nevezhető. A passiónak azzal a formájával, amelyet a barokk szerzők, Schütz-től Händelig létrehoztak, nem egyezik, de mivel a témája Jézus szenvedésének és kereszthalálának története, mégis passió jellegű. Oratóriumként a darab szintén távol áll attól a hangvételtől, amelyet a *Szent Erzsébet legendája* vagy a *Krisztus* képvisel, de mint vokális-hangszeres apparátusú drámai mű, mégis oratórium. Műfaji besorolás szempontjából tehát valahol a kettő határán mozog, míg egyes részei hangszeres szólók, illetve a cappella szakaszok.

A mű több változatban készült el, ezek forrásai alapján egyértelműen kitűnik, hogy Liszt a mű négyféle előadási lehetőségére gondolt: 1. vokális (szólók és kórus) — orgona (harmónium), vagy zongora, vagy zongora négykezes, 2. szóló orgona, 3. szóló zongora, 4. zongora négykezes. Érdekes, hogy épp a zongora mennyire foglalkoztatta Lisztet e darab kapcsán, ami arra utal, hogy talán nem csak templomi előadásra szánta kompozícióját, hiszen a zongora jelenléte általában idegen a templomtól. Úgy gondoljuk, hogy a mű szellemét leghívebben a vokális-orgona változat tükrözi.

A dokumentumok nem egységesek abban, hogy Liszt mikor kezdte írni a darabot. Állítólag már 1866-ban, római tartózkodása alatt foglalkozott a mű gondolatával, a végső megfogalmazás az 1876 és 1879 közötti évekre esik. A kézirat befejezésének helye és dátuma Budapest, 1879. február 26. A mű három változatát Liszt egyszerre készítette. Szövegét Carolyne Wittgenstein hercegné válogatta különböző liturgikus szövegekből.

A művet Liszt 1884-ben más műveivel együtt a regensburgi Pustet kiadónak ajánlotta fel (kiadását Albrecht Dürer Passió-metszeteivel képzelte), amely korábban több egyházi kompozícióját kiadta, ezúttal azonban a kiadó visszautasította a művet, arra hivatkozva, hogy túlságosan világias. A mű hangvétele valószínűleg annyira új volt a kiadónak, annyira eltért minden addig ismert Liszt-kompozíciótól, hogy nem merte vállalni a kockázatot.

A mű nem csak kiadatlan, hanem előadatlan is maradt Liszt életében, bemutatójára megírása után csak ötven évvel, 1929 nagypéntekjén, Budapesten, Harmat Artúr vezényletével, kiadására pedig csak 1936-ban került sor.

A mű szöveg- és dallamforrásai: 1. a Venantius Fortunatus-féle *Vexilla regis* gregorián himnusz, 2. a Jacopone da Todinak tulajdonított *Stabat mater* himnusz a XIII. századból, amely a Hétfájdalmas Szűzanya ünnepének himnusza, 3. az *O Haupt voll Blut und Wunden* és az 4. *O Traurigkeit* kezdetű evangélikus korál, valamint 5. Lukács, János és Máté evangéliuma részletei. A koráloknek a műbe helyezésével Liszt vállaltan és egyértelműen kimondva Bach passióira utal, ezzel is kifejezve, hogy kompozíciója passió, ha nem is a Bach-passiók dramaturgiai felépítésének értelmében.

A korálok közül az *O Traurigkeit* (BWV 404) talán kevésbé ismert, az *O Haupt voll Blut und Wunden* kezdetű korál feldolgozása Bach *Karácsonyi oratórium*-ának (BWV 248) No. 5 tételére hasonlít legjobban, itt azonban Liszt saját harmonizálásában hallható. A harmadik korál, az *Aus tiefer Not* (BWV 38) két sora csak rendkívül áttételesen és szinte elbújtatva szólal meg a műben.

Ezek tehát azok a források, szövegek, dallamok, amelyeket Liszt felhasznált a kompozícióhoz.

A darab szövege nem követi a keresztutat a „történet” leírásával, hanem általában csak utalásokat találunk arra, hogy a keresztút épp melyik állomásán vagyunk. Ezért fordulhat elő, hogy a stációk fele tisztán vagy majdnem tisztán hangszeres tétel. Liszt nyilván föltételezte, hogy a hallgató az eseményeket és a bibliai idézeteket pontosan ismeri, és inkább csak jelzésszerűen utalt arra, hogy a történet éppen hol tart. De a vokális szövegek által elmondott szövegeknél sokkal fontosabb az a zenei gondolatsor, amelyet Liszt a hangok mögé rejt — és ezt többnyire az orgonaszólam hordozza.

Liszt számos korábbi egyházi és világi művében feltűnik egy olyan zenei képzet, „amely ... valami konkrét dolgot: egy »tárgyat« szimbolizál. Az ugyanis, amit a háromhangú, a gregoriánumból eredő *szó-lá-dó* motívum jelöl, maga is szimbólum: a kereszt, azaz a krisztusi megváltás jelképe. Hogy Liszt így értelmezi, őtől tudjuk: a *Szent Erzsébet legendája* partitúrájában ő maga sorolja fel a műben felhasznált főbb motívumokat; közülük a *szó-lá-dó*-t »tonisches Symbol des Kreuzes«-ként, magyarul a kereszt hangszimbólumaként jelöli meg. Maga a dallam Venantius Fortunatus egy másik himnuszának, a liturgiában a Szenvedés idejének zsolozsmáiban, majd nagypénteken, az ünnepélyes kereszthódolatnál is énekelt *Pange lingua gloriosi-Crux fidelis*-nek a kezdete”.³



Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si Lau - re - am cer - ta - mi - nis, Et su - per

³ HAMBURGER Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Budapest 2010. 19.

KERESZT-MOTÍVUMOK

1.ü. [Intr.] 7.ü. [Intr.]
Ve - xi - la re - gis

1.ü. I.st. 14.ü. II.st.
A - ve

1.ü. III.st. 1.ü. IV.st.

25.ü. V.st. 1.ü. VI.st.

1.ü. VII.st. 35-39.ü. VIII.st.

1.ü. IX.st. 12.ü. X.st.

11.ü. XI.st. 13.ü. XII.st.

30.ü. XII.st. 48.ü.

XII.st. 1.ü. XIII.st. 26.ü. XIII.st.

58.ü. XIII.st. 1.ü. XIV.st.

A motívum több Liszt-műben előfordul. A *h-moll szonáta* D-dúr melléktémája a–h–d–e hangokkal kezdődik. A *Szent Erzsébet legendája* című oratóriumban, a *Keresztes lovagok kórusában* (No. 3) is ez a gregorián motívum jelenik meg. További példák: az *Esztergomi mise* Gloria tételének záró szakaszából a fuga kezdete („Cum Sancto Spiritu”), a férfikari *Mise*, a *Hunok csatája*, a *Dante-szimfónia*, a *Krisztus*, az *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költemény, a *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* első darabjának (*Der nächtliche Zug*) részletei.

A *Via crucis*-ban a *Vexilla regis* kezdetű gregorián himnusz szó-lá-dó motívuma a mű alapgondolatává válik, minden stációban megjelenik, a motívum-fejlesztés technikájának megfelelően más és más formában. (Liszt motivikus munkájához szorosan hozzátartozott a felvetett zenei gondolat átformálása, variálása.) Kövessük a motívum változásait!

Az I. stációban átmenőhangokkal variálódik a motívum, majd a hangkészslet is megváltozik, és szekvencia formálódik belőle. A tétel végén pedig felhangzik a mű másik fontos alapgondolata, a tritonusz hangköz is (a 17. ütemtől a befejezésig). A II. stációban a bariton szólista éneklí a kereszt-motívumot, kissekund-nagyterc lépésekkel. A III., a VII. és a IX. stáció Jézus háromszori elesését ugyanazzal a zenei anyaggal, ismét a kereszt-motívummal jeleníti meg, kissekund-kisterc, nagyszekund-kisterc, majd mollhármás variációban. Érdekeség, hogy a férfikar kezdőhangjai az egyes stációkban szintén e motívumból származnak (esz, e, g). A IV. stáció kezdete már távolabbi változatot mutat: a súlyra eső disz hang oktávval mélyebbre kerül. Az V. stáció közepén kromatikus átmenőhang színezi a motívumot. A VI. stáció elején rákfordításban tiszta kvart-kissekund alakú a téma. A VIII. stáció 19–23. ütemében felidéződik a VI. stáció kezdete (rákfordításban), a tétel végén pedig —az *Allegro marziale* 12 ütemnyi szakaszában— az esz-fisz-g, illetve a fisz-g-b motívum mutat rokonságot a gregorián témával. A X. stáció 11. ütemétől ismét a VI. és a VIII. rákfordítású témája hallatszik. A XI. stációnak a végén idéződik fel a motívum: a–b–d (–f–gisz–a–b). A XII. stációban többször is hallhatjuk azt: a 13., a 30. és a 48. ütemtől. A XIII. stációban újra felidéződik a IV. (a 25. ütemtől), valamint a VI. (az 58. ütemtől), ezúttal harmadszor. A XIV. stáció a bevezető tematikus rokona, ahol visszatér a téma eredeti formája.

Az orgona bevezető hangjai után a kóruson szól az eredeti himnusz:

Ve-xil-la Re-gis pro-de-unt: Ful-get Cru-cis my-ste-ri-um. Qua vi-ta mor-tem

per-tu-lit, Et mor-te vi-tam pro-tu-lit.

Liszt $3/2$ -es metrumot választ (más művei gregorián idézetei is metrumba rendeződnek); a kórus intonációját tiszta hármashangzatokból álló kíséret gazdagítja, Lisztnek éppen Rómában, elsősorban a Palestrina hatására kibontakozott neomodális stílusában. A bevezető stáció része még a négy szólista imitációs szakasza, ebben a d-eoltól hét kvint távolságra levő Gesz-dúr hangnem, majd annak enharmonikus minore-párja (fisz-moll) feltűnő. Az 57. ütemben hallunk először szűk harmóniát, ekkor még nem sejtjük, hogy az egész mű egyik leggyakoribb harmóniájával találkozunk. A szűk hangzatok mellett a bő hangzatok mind hármashangzatként, mind négyeshangzatként gyakran jelen vannak, mintegy a kompozíció névjegyévé válnak. Olyanfajta zenei gondolkodásnak lehetünk tanúi, amely már a XX. század felé mutat. Liszt kései stílusa bőséges példatárat nyújt ennek illusztrálására. A túlbúrjázó kromatikát felváltja a befelé forduló hangvétel, az egyszerű zenei faktúra, sokszor szinte már az „eszköztelenségig” fokozva, a tonális gondolkodás fellazulása, amely Liszt mellett már Wagner kései stílusában is nyomon követhető. A harmonizáció a bevezető stáció után elhagyja a neomodális stílust és Liszt személyes stílusára vált.⁴

A bevezető stáció a hangnemválasztás szempontjából is szorosan kapcsolódik a záró 14.-hez, amelyben újra eredeti formájában halljuk a *Vexilla regis*-t, de új harmóniákkal. Először úgy tűnik, mintha b-mollban volna (cisz-f-b akkord), de a vége d-eolban zár. A kezdősor megismétlése a kóruson már B-dúrban indul. A folytatásban felidéződnek a bevezető stáció neomodális harmóniái. A 67. ütemtől D-dúr a hangnem (ez jelezné a 15. stációt, a feltámadást?), „Ave crux!” szöveggel. Liszt itt is, mint gyakran a mű más pontjain is, a romantika jellegzetes harmóniai fordulataival él: D-dúr-b-moll (közöttük bő átmenő-akkord), melyek 7 kvint távolságra vannak egymástól (ultratercokonság). A kórus a fisz-d dallamhangokon zár (fisz-moll-D-dúr, III-I), az orgona pedig a keresztmotívummal fejezi be a művet.

Ebben az elemzésben nem térhetünk ki minden tételre, ezért az I. stációt kihagyjuk, és a II.-ra irányítjuk figyelmünket. A tétel kezdetén mély regiszterben az orgona szólóját hallhatjuk, amely egy kisszekund-lépésekből álló motívumot mutat be, míg a két szélső szóló hosszabb ritmusértékekben decimáparhuzamban halad. Itt már hallhatók azok a sajátos szűk és bő harmóniák —a dúr és a moll harmóniák mellett—, amelyek az egész művet oly erősen jellemzik. A szakasz bő hármashangzattal ér véget. A darab folyamán több alkalommal követhetők ezek a befejezetlenséget jelentő szűk és bő harmóniák, amelyek nem csak a Liszt-életműben szokatlanok, hanem a stílus egészében is. Nagyon világosan körvonalazódnak az atonalitás stílusjegyei.

⁴ Több felvételen is hallható a Liszt-összkiadásban (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1968) sajnálatos módon bennmaradt hiba: eszerint a tétel utolsó 5 ütemére nem változik meg az előjegyzés. A helyes (Liszt kéziratából világosan kiolvasható) változat szerint az utolsó 5 ütem előjegyzése 1b helyett 2#.

A 15. ütemtől megjelenő ostinato felett kétszer a B–A–C–H-motívum tükörfordítása hallható, transzponálva (disz–e–cisz–d). E motívum alapsora, illetve ráktükörfordításának transzpozíciója teljesen megegyezik a kevés hang és a belső hangközviszonyok miatt. Az idézet nyilvánvaló utalás Bachra. Liszt a B–A–C–H-motívumot más műveiben is feldolgozta, most csak a B–A–C–H *prelúdium és fuga* című orgonaműre utalunk, ebben is felhangzik a téma neomodális harmonizálása (B-dúr–d-moll–D-dúr⁷–G-dúr). A téma a *Via crucis*-ban még többször felidéződik (a IV., az V., a VI. és a XIII. stációban).

A III. stáció a kereszt-motívum variált formájával indul (a kezdő lépés ezúttal unisono kisszekund, a téma harmadik hangja pedig szűknégyes harmóniát kap). Az első 9 ütemben túlsúlyban vannak a szűk és bő hangzatok, a dúr és a moll hangzat mintegy „véletlenül”, kromatikus menet következtében jön létre.

B-A-C-H – MOTÍVUMOK

II. st. 18. ü. IV. st. 3., 6., 11., 14. ü.
V. st. 39. ü. XIII. st. 28-41. ü.

VI. st. 4-8. ü.

A 10. ütemben váratlanul megjelenik az első korálidézet (az *Aus tiefer Not* első sora), de nem pontosan; a dallam kezdő kvintlépéseit egy kvint együtthangzása helyettesíti.

Cant. 38.

M. Luther

Aus tie - fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er - höhr' mein
Dein gnä - dig Ohr'n neig' her zu mir, Und mei - ner Bitt sie
Ru - fen! Denn so du willst das se - hen an, Was
öff - ne.
Sünd' und Un - recht ist ge - tan, Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

Ezt követi a *Stabat mater dolorosa* gregorián idézete, tercpárhuzamban. Liszt a *Stabat mater* másik két későbbi megszólalását is ugyanezzel a korállal vezeti be, a VII. és a IX. stációban. Egyedi dramaturgiai megoldás ez, egyúttal a Fájdalmas Anya alakjának előtérbe állítása is.



Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa Ju-xta cru-cem la-cri-mo-sa, Dum pen-de-bat Fi-li-us.

A VI. stáció bevezetője is nagyon érdekes, mert megjelenik a B–A–C–H-motívum (ezúttal valóban b–a–c–h hangokon) az 5–6. ütemben, de a tétel kezdetén a kereszt-motívum újabb variált formájának ráktükör alakja szólal meg. Az első 12 ütem tisztán egyszólamú, de ebben az egyszólamúságban is a gisz–h–d–f szűk négyeshangzat rajzolódik ki, hangközként pedig uralkodó a tritonus (a „legatonálisabb” hangköz!) További jellemző vonása e 12 ütemnek, hogy a tizenkétfokú hangrendszerben lehetséges háromféle szűk négyeshangzat mindegyike jelen van (ha nem is teljes alakban): a 21 hangból álló szakaszban a gisz–h–d–f négyest 12, a disz–a–c–t 6 és az e–b–cisz–t 3 hang képviseli. A teljes hangkészlet tízfokú. E néhány ütemben is az atonalitás uralkodik. Az utolsó szűk négyeshangzat (f–d–h–gisz) egyúttal a következő *O Haupt voll Blut und Wunden* (*Herzlich thut mich verlangen*) kezdetű korál nónája, szeptime, kvintje és terce:

Cant. 153.

H.L.Hassler

Und ob-gleich al-le Teu-fel dir woll-ten wi-der-stehn,
so wird doch oh-ne Zwei-fel Gott nicht zu-rü-cke gehn;
was er ihm für-ge-nom-men und was er ha-ben will, das
muss doch end-lich kom-men zu sei-nem Zweck und Ziel.

P.Gerhardt

Szokatlan, ahogy Liszt ezt a két szinte ellentétes gondolatot egymás után illesztette. Ha jól meggondoljuk, a darabban más hasonló helyeket is találunk. Az egész darabra jellemző egyfajta mozaikszerűség, rövid, egymástól távol eső motívumokkal, de a mű csodálatos módon mégis szerves egységet alkot.

Röviden szólnunk kell még a XII. stációról. Ez a leghosszabb és a legösszetettebb zenei anyagú is egyben. Jézus szavai ezen a helyen, mint máskor is, a cappella szólalnak meg. Az „Eli, Eli” felkiáltás épp a d–gisz tritonusz hangjain szól,

ezután pedig az orgonán egy rendkívül sejtelmes bőhármás mixtúrája következik, amelybe csupán két asz-moll és egy B-dúr harmónia ékelődik. Az utóbbi érdekes módon inkább késleltetésként hat az őt követő bő akkord előtt. A három szólam dallamát tekintve az 1:3, majd az 1:2 modellskálát fedezhetjük fel. Az egyes szólamok nyolcfokú skálákat eredményeznek: a szopráné d-cisz-b-a-asz-fisz-f-esz-d, a mezzóé b-a-fisz-f-esz-d-cisz-h-b, az alté fisz-f-d-cisz-h-b-a-asz-fisz. Mivel nem „reális” a mixtúra, a skálák sem azonosak egymással, még transzponálva sem. A rész ismét szűk hármashangzattal ér véget. Ebben az egyperces szakaszban minden atonális keretek között történik.

Jézus szavai után, amelyek ismét a gisz-h-d szűk hármashangzatra épülnek, orgonaközjáték következik, amely a kereszt-motívumból bontakozik ki az autentikus kvintek és tercek irányában, majd Jézus utolsó szavai idéződnek („Consummatum est”); ezek harmonizálása H-dúr-gisz-moll (természetes irány), majd fisz-moll-A-dúr (természetellenes irány). Az orgona variáltan hozza a kereszt-motívumot, majd a női szólisták „quasi Testo” az utolsó szavakat ismétlik (ennek megfogalmazása hasonló a *Koronázási mise* Sanctus és Benedictus tételének végéhez). A tétel utolsó szakaszaként jelenik meg az *O Traurigkeit* kezdetű korál, amelynek dallama egyszer hangzik el eredeti formájában (77–95. ü.), Liszt saját harmóniáival.

Joh. Rist

O Trau - rig-keit, o Her-ze-leid! Ist das nicht zu be - kla-gen?
 Got - tes Va - ters ei - nigs Kind wird zu Grab ge - tra - gen.

Joh. Rist

A folytatásban Liszt már saját dallamot is alkot az eredeti alapján (a 96. ütemtől). E korál harmóniáiban is feltűnően sok a szűk és a bő akkord (szűkterces szűk-egyes is előfordul).

A XIII. stáció kevés új zenei anyagot tartalmaz, inkább a régiék visszaidézéséből áll.

Csupán vázlatosan érintjük a mű igen érdekes hangnemi összefüggéseit. Az alaptonalitás a d (D). A bevezető és a záró XIV. stáció a maggiore (3 kvinttel magasabb) D-dúrban zár. Az I. stáció végén erős f-h tritonusz uralkodik (szimmetrikusan helyezkednek el a d körül). A II. H-dúrban indul, utolsó hangzata h-moll, ezek tengelypárjai a d-nek. A III. is h-val indul, de az *Aus tiefer Not* korál fisz, a *Stabat mater* A felé tér ki (domináns). A IV. a hanggal kezdődik, záró harmóniája a hosszú cesz (=h) alapú szűk akkord (tonika). Az V. szintén a h tritonuszra épül, előjegyzése 4b-re változik, ennek ellenére utolsó harmóniája H-dúr,

záró hangja f (tonika). A VI. az f–h után e-frígben zár (szubdomináns). A VII. a h kezdőhang után B-dúr harmóniával zár (szubdomináns). A VIII. a b-d terccel kezdődik, az Allegro marziale asz-moll hangnemű (tonika), a záróakkord szűk. A IX. Desz-dúrban zár (szubdomináns). A X. h alapú omega (egészhangú) skálával zár (exponált f–h tritonusszal). A XI. cisz-moll indulása és B-dúr zárata ismét szubdomináns értelmű. A XII. a d–gisz tritonusszal kezdődik, hosszú domináns szakasz után a szubdomináns g-mollban zár. A XIII. vége a VI. stáció kezdetéhez hasonló, a kromatikus skála f-en zár (tonika). A XIV. a d-eollal és a cigányskálával kezdődik, a vége D-dúr (tonika).

Összefoglalva: a tételek kezdő és záró hangnemei kevés dominánst tartalmaznak, inkább a tonika és a szubdomináns köré épülnek.

Zárásként idézzük Alan Walkernek, a jeles Liszt-kutatónak szavait a darabról:⁵

Bizton állíthatjuk, hogy a keresztre feszítés történetét ezelőtt soha nem öltöztették még ilyen újszerű hangzásokba. A darab mindenben ellentmond annak, amit egy passiótól várnánk. Liszt maga is beismerte, hogy a zene szinte megrázta. Hallgatóiban nem csupán a kereszt gyötrelmének érzését akarta felébreszteni, hanem Krisztus környezetének kínjait is, akik tanúi voltak szenvedéseinek. Ennek érdekében ki kellett lendítenie hallgatóit tespedtségükből, és olyan harmóniai nyelvet kellett alkalmaznia, amely a szó szoros értelmében sokkolja azokat, akik hallgatják.

⁵ Alan WALKER: *Liszt Ferenc. 3. Az utolsó évek 1861–1886*. Editio Musica, Budapest 2003. 370.